

Gerhard Schneider, Peter Bär
David Cronenberg

IMAGO

Gerhard Schneider, Peter Bär

David Cronenberg

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 10

Mit Beiträgen von Joachim F. Danckwardt, Helmut Däuker,
Stefan Hinz, Signe Mähler, Christiane Mathes, Manfred Riepe,
Marcus Stiglegger, Christoph E. Walker und
Angelika Zitzelsberger-Schlez

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2013 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

www.majuskel.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-2268-4

Inhalt

Vorwort	7	Spider (2002)	83
Auf dem Weg zum Neuen Fleisch Motive und Kontinuitäten im filmischen Œuvre von David Cronenberg <i>Marcus Stiglegger</i>	11	Verstrickt in das Gespinnst der Erinnerungen <i>Angelika Zitzelsberger-Schlez</i>	
Sprich nicht. Zeig mir deinen Zorn Die Funktion des Sprechens und der Sprache in David Cronenbergs <i>Die Brut</i> (1979) <i>Manfred Riepe</i>	25	Eine dunkle Begierde oder eine gefährliche Methode? Zur Figur der Sabina Spielrein in David Cronenbergs Spielfilm <i>Eine dunkle Begierde</i> (2011) <i>Signe Mähler</i>	97
Die Maschinen des Begehrens Die Fleischeslust der Medien in David Cronenbergs <i>Videodrome</i> (1983) und <i>eXistenZ</i> (1999) <i>Christina Mathes</i>	39	Psychoanalytischen Anmerkungen zu David Cronenbergs <i>Eine dunkle Begierde (A Dangerous Method, 2011)</i> <i>Christoph E. Walker</i>	101
Das verspielte Ich Zu David Cronenbergs <i>eXistenZ</i> (1999) <i>Helmut Däuker</i>	53	Cosmopolis: Kapitalismuskritik oder Krankengeschichte? Anmerkungen zu David Cronenbergs Film von 2012 <i>Stefan Hinz</i>	107
»Von Anfang an machen wir uns etwas vor« Einige psychoanalytische Überlegungen zu David Cronenbergs <i>M. Butterfly</i> (1993) <i>Ralf Zwiebel</i>	63	Autorinnen und Autoren	115
Crash (1996) Oder: Wann ist ein Paar ein Paar? <i>Joachim F. Danckwardt</i>	75	Programm des 11. Mannheimer Filmseminars: David Cronenberg	119
		Bisher in der Reihe erschienen Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie	121

David Cronenberg, 1953 in Toronto geboren, wurde am 15.03.2013 70 Jahre alt. Insofern war das diesjährige 11. Mannheimer Filmseminar *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie*, das Cronenbergs Schaffen gewidmet war, zugleich eine Hommage an ihn, den man mit Fug und Recht als einen der wichtigsten und, was seine Körper- und Technik-Phantasien betrifft, einflussreichsten Regisseure unserer Zeit bezeichnen kann. Mit einer besonderen Affinität zur Psychoanalyse: »Künstler sind wie Seelenärzte«, lautet die lapidare Überschrift zum Spiegel-Gespräch über seinen Freud-Film *Eine dunkle Begierde* (*A Dangerous Method*, 2011), in dem er sagt: »Die Idee der Psychoanalyse und der Kunst ist: Wir zeigen dem Menschen, wie er wirklich ist, wir zeigen ihm die Realität seines Innenlebens« (2011, S. 138, Sp. 3).

Das Œuvre Cronenbergs umfasst Filme aus mehr als 40 Jahren, von *Transfer* (1966) als erstem Kurzfilm und *Shivers* (1975) als erstem langen Kinofilm bis zu seinem bislang letzten Film *Cosmopolis* (2012). Daraus eine Auswahl von (nur) fünf Filmen für das Seminar treffen zu müssen, lässt immer Fragen und Wünsche offen, wobei dem durch die Institution eines filmwissenschaftlichen Gesamtüberblicks entgegen-gesteuert wird. Entsprechend dem Seminaraufbau liegt in diesem Band das Schwere-

wicht mit den Texten zu *M. Butterfly* (1993), *Crash* (1996),¹ *eXistenZ* (1999), *Spider* (2002), *Eine dunkle Begierde* (2011) und *Cosmopolis* (2012) auf Cronenbergs Filmen der mittleren und gegenwärtigen Schaffensphase, während die 70er und 80er Jahre durch Einzelanalysen von *Die Brut* (*The Brood*, 1979) und *Video-drome* (1983)² repräsentiert sind. Der wichtigste Grund für diese Schwerpunktsetzung war, dass im Vergleich zu den frühen Filmen, die seine zentrale Themen bereits aufgreifen, die späteren Filme dies in einer filmästhetisch gelungenen, stilistisch perfekten Weise tun. Umgekehrt gilt im Gesamtüberblick das Hauptaugenmerk dieser frühen Phase.³

In diesem Überblick stellt *Marcus Stiglegger* den Körper und seine transformativen Potenziale als Hauptthema Cronenbergs heraus, wobei die beiden Konzepte *creative cancer* und *neues Fleisch* zentrale Organisatoren seiner filmischen Erkundungen sind. Hier wurzelt auch der zur Beschreibung seiner frühen Filme oft

1 Diese beiden Filme wurden nicht gezeigt.

2 Ebenfalls nicht im Filmprogramm.

3 Für weitere Einzelanalysen sei auf die beiden Standardwerke von Manfred Riepe (2002), in einer an Freud und Lacan orientierten psychoanalytischen Perspektive geschrieben, und Marcus Stiglegger (2011) verwiesen.

verwendete Begriff des *Body Horror*: des Entsetzens über die gewaltsame, durch innere oder äußere Fremdeinwirkung unkontrollierbare Veränderung/Zerstörung des Körpers. Wichtig ist, dass es dabei nicht um den Effekt als Effekt geht, vielmehr nutzt Cronenberg die filmischen Möglichkeiten der sogenannten trivialen Genres *Horror* und *Science Fiction* zur Auslotung des Raums bislang noch nicht artikulierter Phantasien (»ich zeige Dinge, die sich die Menschen nicht vorzustellen wagen«). Es ist diese visuell forschende Grundhaltung des Aufzeigens – analog zur sprachlich sich artikulierenden Grundhaltung des psychoanalytischen Verstehens –, die sein gesamtes Œuvre durchzieht und eine Kontinuität über die Jahrzehnte hinweg stiftet, auch wenn die Themen wechseln und die beiden genannten Genres in den 2000er Jahren verlassen werden. Insofern kann man, wie Stiglegger bemerkt, Cronenberg als *auteur* betrachten.⁴

Manfred Riepe beschreibt *Die Brut* (1979) als typischen (frühen) Cronenberg-Film in seiner »Mischung aus zerstörenden Körperphantasien im Zusammenhang mit sexuellen Motiven und Science-Fiction-Elementen« und stellt ihn in den Kontext der persönlichen Erfahrungen des Regisseurs und der für die 70er Jahre charakteristischen körperbezogenen, pseudotherapeutischen Selbsterfahrungsbewegung insbesondere der amerikanischen Westküste. Anhand eines fiktiven Therapeuten-Gurus werden die desaströsen Effekte einer auf die Pro-vokation körperlicher Effekte statt seelischen Verstehens zentrierten Verfahrens (Psychoplastik: »Zeig mir deinen Zorn!«) ausphantasiert und gezeigt – mit dem unvergesslichen Bild einer im Wortsinne Monster ihres Zorn gebärenden Täter-Patientin. Riepe stellt dem die verstehenszentrierte Sprech-Kur der Freud'schen Psychoanalyse entgegen.

4 Zur Konkretisierung des Begriffs *auteur* am Beispiel Darren Aronofskys vgl. Stiglegger (2012).

Christiane Mathes schlägt eine Brücke zwischen *Videodrome* (1983) und *eXistenZ* (1999), zwei Filmen, in denen sich Cronenberg mit Wissenschaft/Technologie und speziell der Medientechnologie auseinandersetzt. In *Videodrome* geht es mit Bezug auf das damals neue Videoformat darum, wie ein Mensch sich durch das Medium in seiner Wahrnehmung verändert, wobei Realität und Halluzination zunehmend ununterscheidbar werden. Dieses Thema wird in *eXistenZ* weitergeführt, und zwar mit den 1999 aktuellen Reality Games und der ihnen inhärenten Virtualisierung von Welt und Sein. Das Besondere ist, dass Cronenberg die Verschränkung von Psyche und Maschine ins Bild setzt, was für Mathes nahelegt, Guattaris und Deleuzes anti-ödipale *Wunschmaschine* als Interpretament einzuführen. Beide Filme lassen darüber hinaus erkennen, was er mit seiner Konzeption des *neuen Fleisches* meint, z. B. die Erweiterung des körperlichen Lust-Potenzials.

Helmut Däukers phänomenologischer Ausgangspunkt in seiner Analyse von *eXistenZ* (1999) ist derselbe wie der von Mathes: Virtualität und Realität im traditionellen Alltagsverständnis sind nicht mehr kategorial geschieden. Seine psychoanalytische Perspektive steht in der Tradition Freuds und Lacans. In dieser Hinsicht zeigt/versinnlicht Cronenberg ex negativo zentrale psychoanalytische Themen. Wenn nach Freud das Ich ein körperliches ist, dann bedeutet die Abschaffung des Körpers als Fundament der Erfahrung wie im Spiel *eXistenZ* letztlich die Zerstörung des Ichs. Darüber hinaus verselbstständigt sich die Lustsuche, was zu einem „Jenseits des Lustprinzips“ in der Hinsicht führt, dass das durch Vermeidung von Unlust (wie etwa Schmerz) das Ich schützende Lustprinzip unterlaufen und eine entgrenzende Lust-Steigerungslogik etabliert wird, die eine Aktualisierung des Todestriebs bedeutet.

Joachim Danckwardt untersucht *Crash* (1996) in einer kulturpsychoanalytischen Per-

spektive als Symptom, das einen Einblick in das vor- und unbewusste Gewebe unserer soziokulturellen Befindlichkeit und ihrer Entwicklungstendenzen zu geben vermag. Sein spezielles Erkenntnisinteresse richtet sich auf das Bild von Partnerschaft und Sexualität, das Cronenberg im Sinne einer Utopie/Dystopie zeigt. Im Zentrum dieser Dystopie steht die orgiastische Fusionierung von Sexualität und Verstümmelung bis hin zu Zerstörung und Tod. Das Mittel dazu ist ein technisches: das Auto, das zur Verwirklichung von Unfällen (Crash) eingesetzt wird. Eine fürwahr finstere Vision der Lustsuche des neuen Fleisches, die nicht unmöglich ist: »Schon immer waren Science-Fiction-Autoren [und Science-Fiction-Filmer] die besseren Sozialwissenschaftler«.

Ralf Zwiebel analysiert *M. Butterfly* (1993), einen Film, der einerseits mit der Zentrierung auf die Täuschung der Wahrnehmung oder allgemeiner: die »Fragilität unserer mentalen Zustände und [...] Brüchigkeit unserer Realität«, eine bereits angesprochene Thematik aufnimmt, andererseits aber, wie in den nachfolgend skizzierten Filmen, die psychische Innenwelt der (Haupt-)Figuren untersucht. Die Täuschung ist hier, dass die Madame Butterfly in Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper entsprechend der Konvention der Peking-Oper von einem *Mann* gesungen wird und sich der Protagonist in sie, die Realität nicht wahrhabend, als eine *Frau* verliebt. Nach Zwiebel liegt dem eine Phantasie zugrunde, dass die Frau ihr Wesen in der Aufgabe eines eigenen Selbst habe; Hingabe, Treue, Selbstopferung stehen an dessen Stelle. Die Konsequenz der Aufhebung der Realitätsverleugnung ist der Suizid des Protagonisten, der als Zusammenbruch und gleichzeitige Rettung der Butterfly-Phantasie verstanden wird.

Angelika Zitzelsberger-Schlez' Untersuchung von *Spider* (2002) zentriert auf die Innenwelt des schizophrenen Protagonisten (Spider), der

als Kind seine Mutter umgebracht hat, und deren visuelle wie handlungsmäßige filmische Vergegenwärtigung. *Dass Spider* die Mutter umgebracht hat, ist die Schlussfolgerung aus einer Reihe von Indizien, nach denen die gegen Ende des Films gezeigte Version der Tötung der Mutter die richtige ist, nicht die zuerst gezeigte, in der der Vater die Mutter erschlägt. Zitzelsberger-Schlez entfaltet dies unter Einbeziehung grundlegender psychoanalytischer Vorstellungen zur kindlichen Triebentwicklung wie Urszene, ödipale Dynamik und folgt Spider bei seinem Versuch zu verstehen, was damals geschah. Wieder werden für den Protagonisten Realität und Innenwelt ununterscheidbar, wodurch er an den Rand der Wiederholung seiner früheren Tat gerät – eine Szene, der eine interessante andere Lesart der psychischen Dynamik Spiders abgewonnen wird.

Signe Mähler war als Co-Autorin von Elisabeth Martóns Dokumentarfilm *Ich hieß Sabina Spielrein* (2003) eingeladen, über (die Figur der) Sabina Spielrein in *Eine dunkle Begierde* (2011) zu sprechen, jene hoch kreative frühe Psychoanalytikerin also, die nur allzu leicht im Schatten der beiden Überväter Sigmund Freud und Carl Gustav Jung übersehen zu werden droht, wie man etwa an dem bereits erwähnten Spiegel-Gespräch erkennt, auch wenn dort die Frage gestellt wird: »Aber ist nicht Sabine Spielrein die zentrale Heldin, die von der Geschichte vergessen und 1942 von den Nazis ermordet wurde?« (2011, S. 138, Sp. 2). Mählers Beitrag problematisiert die Besetzung der Rolle mit Keira Knightley ebenso wie die Zuschreibung eines sexuellen Masochismus an Spielrein – und verdeutlicht, wie sehr diese trotz ihrer theoretischen Potenz zu einer Nebenfigur im ödipalen Gefecht der beiden Männer wurde.

Christoph Walker thematisiert *Eine dunkle Begierde* (2011) im Hinblick auf eine in der Gegenwart aktuelle Problemsituation: die Überschreitung von Grenzen, die z. B. im sexuellen

Missbrauch in Abhängigkeitsbeziehungen virulent wird (etwa Familie, Erziehungsinstitutionen, Therapie). Er skizziert zunächst den Hintergrund, vor dem der Film im Schaffen Cronenbergs steht, und hebt dann die existenzermöglichende Bedeutung des Prinzips *Grenze* hervor, das konstitutiver Teil der das Analysieren überhaupt erst ermöglichenden *analytischen Haltung* ist. Thesenartig wird an verschiedenen Facetten des Verhaltens und der Beziehungsgestaltung Carl Gustav Jungs eine auf einer oralen Gier aufbauende narzisstische Dynamik entfaltet, die, wie im Film gezeigt, diese Haltung unterminiert. Dabei geht es nicht um ein Jung-Bashing, sondern um das Bewusstwerden dieser dem sogenannten Homo sapiens tief innewohnenden Gefährdung.

Stefan Hinz entwickelt in seiner Beschäftigung mit *Cosmopolis* (2012) die Frage, ob der Film, wie der ihm zugrunde liegende gleichnamige Roman von Don DeLillo aus dem Jahr 2002 nahelegen könnte, wirklich als Kritik des Finanzkapitalismus zu verstehen sei. Hinz' Antwort ist ein klares Nein. Seine These ist, dass der Film anhand des Protagonisten eine selbstzerstörerische narzisstische Krise beschreibt und insofern als eine Fallgeschichte angesehen werden kann. Diesen Prozess analysiert er anhand verschiedener Episoden während der Fahrt des Protagonisten durch New York in einer luxuriös als Arbeits- und Designer-Bar-Kapsel eingerichteten Stretchlimousine, in deren Verlauf der Protagonist sein gesamtes Vermögen spekuliert. Hinz geht dabei von seinen Gegenübertragungsreaktionen auf den Film aus, genauer: der Arbeit an seinem Widerstand gegen den Film, die durch dessen Zumutung entsteht, eine sinn- und bedeutungsleere innere Welt audiovisuell präsent werden zu lassen.

Gerhard Schneider
Peter Bär

Literatur

- Riepe M. (2002): Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Bielefeld (transcript).
- Spiegel-Gespräch (2011): »Künstler sind wie Seelenärzte«. Der Spiegel 45/2011, 136–138.
- Stiglegger, M. (Hg.) (2011): David Cronenberg. Berlin (Bertz + Fischer).
- Stiglegger, M. (2012): Innere Bilder. Motive aus Filmen von Darren Aronofsky. In: Bär, P./Schneider, G. (Hg.): Darren Aronofsky. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie, Bd. 9. Gießen (Psychosozial-Verlag), S. 11–20.